美學略史目次

目次

美學畧史

第一章　概說

美學，是研究美的（Æsthetic）事實底學問。換句話說，就是研究在最廣義底美。元來美學這個名稱，是 Æthetics（英）底譯語，他從希臘文底 αισθητικος 出來。αισθητικος，是一個形容詞，意思是感覺的，又感性的。起頭借這個字創設美學底名目，承認他做哲學上底一科，是十八世紀底德國哲學者波麥迦頓（Baumgarten）。到十九世紀底中葉，雖然跟着哲學底發達，從所謂「美是甚麼」底哲學的根本問題，離開純粹底哲學；却還被支派做規範學。十九世紀後半，哲學稍爲沈滯一點，美學就也從哲學的移到經驗的。一八六四年，庫斯脫林（Kostlin）刊行他底新著。一八七六年，費其實（Fechner）發表他底經驗的新研究。於是美學從哲學規範學，一轉變

成經驗科學說明科學。而且歷來底主要的對象就是所謂美；一轉，變成藝術，變成從心理學的見地上，研究藝術底製作和鑑賞；從社會學的見地上研究他底起源和効果。所謂美學，實在可做藝術學，又藝術科學。最近，狄梭爾(Dessoir)底著作「美學同一般藝術科學」出版，從新發見哲學的傾向底復活；然而大體還是拿藝術做對象拿經驗做主體底科學的傾向。

第二章　美學底心理學的研究

美的事實，在他底根柢，又在他底結局，常時是心理的事實底一部。所有美的現象，不論屬於他底鑒賞或者關於製作；一面必定是意識上精神上底事實。離開意識，除掉精神；美學畢竟不可得。所以從這個地方立論，美學，就可以看他做心理學底一部，或者可以說是一科底應用心理學；他底研究，當然依一般底心理學研究法。像這樣，專門從心理的側面觀察，美學應當遂行底重大的任務，總之可以歸到（第一）對於美意識底分析解釋，（第二）說明他底起原同發達；兩項。再詳細

說他，就是關於第一個問題，先是所謂美意識，指甚麼狀態。和別的重要的意識狀態（例如學術的意識道德的意識又宗教的意識）底差異如何。其次，構成美意識底要素，是甚麼。客觀的要素就是美意識底材料內容同形式，是甚麼樣；和他相對底主觀的要素，就是美的感情，他底性質，又是甚麼樣。其次，由這兩種要素構成底美意識，他底性相上，有崇高優美悲壯滑稽等類底區別；把他分類考究。除了，是鑒賞意識底說明同創作作用底解釋。這些都算得是他底主要的研究問題。第二個，是把所有像上面底精神作用同狀態，他底統合結果，所謂趣味同藝材底個人的發達；加以研究。這種研究，必須把他底範圍弄廣闊；兒童同未開人種底心狀，不用說，連高等動物底精神狀態，也要比較考察。以上兩種問題，都能夠或者把他貫通一般的美的事實，概括起來研究；或者約到特殊的美的事實（例如各種美術）去各自論定他底特別的性質關係。美學研究，往往設立概論同各論底區別，畢竟由於這個。

第三章　美學底社會學的研究

其次，美的事實，從又一方面觀察，就一概無非是社會的事實。例如假定這裏有一種美術品，他所以是美的事實底根本理由，固然在他從美術家底心裏頭胚胎，被受容在鑑賞者底心裏頭，直接是意識上底事實；然而這個意識上底存在，不一定是純個人的；就是不一定起始是唯一的意識底特產物，而且歸着到唯一的意識所專有。在許多場合，都間接是多數意識底共同產物，又變成他們底共有受用品；另外換句話說，就是常時是社會的事實。像這樣，美的事實，一面又是社會的事實；研究他底方法，也一面不可不用一般底社會學研究法。從這個地方立論，美學就可以看他做社會學底一部；現在有簡直把這種美學研究，命名做美術社會學底。但是這個方面底研究，比心理的研究還幼稚，近來才漸漸的啓發他底端緒，還沒有成功完全的體系。他底研究上底重要題目，大致第一，是藝術和一般文化底關係；又他們相互交涉底狀態；另外，藝術，和道德同宗

教底關係如何；其次，藝術底社會的體制是甚麼；作家和公衆同批評家底關係，好奇者同藝術保護者底任務，如何。又，藝術同趣味底社會的起源，同他底發達底法則，如何；等類。這些問題，或者關涉藝術全般，或者就各種藝術分別研究；和在心理的考察底時候，大致相同。

第四章　美學底哲學的研究

臨了，美的事實，又是哲學的研究底動機，和他底對象。甚麼緣故呢？美的事實，從心理的側面觀察他，和從社會的側面觀察；他底根柢，都和人生底價值，有密接底關係。而且我們人底智的同情的要求，比較諸多底價值，逐次考量他底高下優劣，臨了不到達最高底標準最上底理想；不能够停止。換句話說，就是我們人的價值研究，到底不能够就停止在相持的科學底範圍，一定要進到絕待的哲學底圈子裏，才能够期望滿足底解釋。像這樣看來，美學就是一種價值底研究，當然屬於哲學底一部。古來許多底美學者，實在站在像這樣底見地。各自組織他底尨然的大系統。哲

學的美學研究底中心問題，不用說，是美底本性，同他和世界本體底關係，如何。拿這個做源頭，其他，藝術在人性裏底意義，藝術和道德同宗教底根本的關係天才創作底秘奧，藝術鑒賞底極致，自然美同藝術美底優劣，藝術底各種類同各傾向底比較輕重，藝術發展底歸趨所有這些各種問題，都無不等哲學的見解，才根柢的而且究極的完了他底說明。

第五章　希臘底美學

希臘底美學，雖然有極其優秀的藝術做材料，供他底考察；然而從大體看，他底特色。在把藝術底價值貶低；希臘美學，到最後，不能夠充分解釋自家底藝術，一看見不會不覺得很爲奇異。雖然，以反抗民間底多神的思想爲職志，現到希臘底社會來底哲學的思索；至於對於宗教的藝術也有敵意，是自然底傾向；而且他們對於所謂藝術底特殊現象，在探究他底眞相之前，先看他們底所謂哲學的抽象的眞理，被表現在藝術當中沒有；所以希臘底藝術，雖然，叫一般民衆同赫拉

多特(Herodotus)等歷史家，驚嘆他底技術優秀；然而對於哲學者，他所表現底神話的內容先變成把自己絆倒底石頭；幷不足怪。在這種見地底深處藏着底根本假定，是現實底世界和藝術底世界一致；後一種也和前一種同樣，不可不受哲學的同道德的批評。換句話說，就是不承認美的態度底意味，和知的態度同實行的道德的態度有區別；所以(一)從哲學上看，藝術是現實底模倣，他底地位，比現實在下；(二)從道德上看，藝術光是在表現善促進善底地方，有價値；是當然底結果。美的態度同藝術底獨立，必須在開頭在現實界沒有可以模倣底原型，無從把善惡底評價加上底部面得承認。所以(三)眞正底美學的分析，先發生在抽象的形式底方面；抽象的形式底價値，至於在具體的表出底價値之前，先得承認。這三個地方，是希臘美學的正統的思想；柏拉圖(Plato)底美學，可以看做照樣子代表他底。就是依柏拉圖，(一)藝術是把觀念世界底模倣，所謂現象世界，再加以模倣底；詩人美術家底地位比哲學者劣等得多；(二)以描寫神和人底不

據為事底文學和造形美術，應當驅逐出理想國藝術底價值，在促進善之外，尤在(三)由把超感覺的統一底原理具現(柏拉圖在像這樣場合也用所謂「模倣」)底秩序對向同明瞭的限定等類，給與特殊的快感直線圓單純的色等類，比起別的美是相對的來，可以看做絕對的美。柏拉圖，在這個地方，不能够拒否畢達哥拉斯派(Pythagorean)底影響。依亞里士多德(Aristotles)所記，畢達哥拉斯派，把數看做萬物底原型，把萬物看做數底模倣；柏拉圖以為形式美，在模倣統一底原理，正是繼承這種精神底；因而形式美底根據，在象徵觀念界底地方。抽象的形式，是抽象的理想底具現，才是美。像這樣，在希臘底抽象的形式的美學當中，發見叫後世底象徵主義的內容論的美學發展底動機；是很有興味底事實。

依柏拉圖，真正底美，在觀念世界；地上底美，是把觀念世界底美，加以映寫底。所以從散在柏拉圖自己底著作當中底言語，和他底哲學組織全體底精神，推究他底美學上底根本思想，在把

美底根據放在觀念底地方，是理想論；在美底成立，不以感覺的性質爲必須底地方，是抽象的。雖然，假如問他，所謂美，是甚麼，怎樣能夠把善和美區別；柏拉圖恐怕會不知道所以回答。依他底說法，抽象的形式，僅屬於美底範圍，是善所不關與；然而在他們底範圍一致底地方，(因而在自然同藝術底最大部分) 美差不多常時依從善。若是說伴隨形式美底快感是純粹的，去把不純的快感排斥底地方，發見進一步劃分美和快感或者醜底境界線。

到亞里士多德，美底概念更進一步，指摘性慾同利用和美底差異，越發把和單獨的快感底境界弄明白；然而善和美底境界，還是曖昧；在一面，和柏拉圖相等，到美底抽象性裏頭求他；在又一面不過孕育一種含糊的思想，就是把美底快感性看做他們底差點。亞里士多德底美學，他底進步，以藝術論底方面爲主，藝術，在這個地方，雖然也被看做模倣；卻是模倣藝術喚起底快感，不限定是一種東西，在現實界，表現快適底時候；通過模倣，去再認原物，向原物推論運用知性底快

感，對於模倣不快的現實底藝術，也不消滅。所以藝術底內容，由經過所謂模倣底作用，已經和他底原型就是所謂現實，美的意義不同；不快的現實底模倣，至此也享有美的意義。而且依他底悲劇說，刺戟恐怖和憐憫底情緒，他底結果，達到像這樣的激情放釋底快感，是悲劇底效果；所以藝術在表出感情（更加深些解釋，就是表出理想內容）底地方，也有美的意義。像這樣，亞里士多德，不但在藝術是模倣底地方，已經承認特異底性質；至於把表出和倫理的修練底目的隔離底感情以及理想內容，也承認做藝術底一種性質。雖然像這樣的擴張，是在個別的藝術底說明，不知不識之間所遂行；從大綱上說，亞里士多德還是遵奉藝術模倣說底正統，意味和善有區別底美，以形式美爲限。所以在論述悲劇底構成，亞里士多德所最重視底，也是腳色底統一發展；而且像所謂「藝術比歷史更加是哲學的」和「藝術是把自然理想化」底語句；亞里士多德底眞意，似乎也可以解做指藝術底形式的統一同對向，比自然同歷史更加明瞭底地方。所以希臘美學

底藝術模倣說同偏重形式美底傾向，到亞里士多德，還沒有全然超脫。把善和美混同底傾向，也很顯著。

第六章　希臘羅馬時代底美學

亞歷山大以後，希臘底政治狀態，一天壞似一天；人民不能夠像往日一樣，享受獨立和自由；同時哲學一方面，亞里士多德底大組織以後，對於形而上學底意義和可能，漸漸的發生疑惑。希臘底思索至於漸漸的喪失他底強健和素樸。社會和個人底親密的融合，是希臘盛時底生活和思想底特徵；這種信仰，和政治底不安一同動搖；自然同社會，對於個人，是冷淡或者冷酷的勢力，個人在像這樣的外力底範圍當中過活，把他底全思索，集注在怎樣可以把自己底幸福和平安保持底問題；因而他底哲學把倫理和實踐以外底問題，看得很冷淡。像這樣至於不能夠用素樸和眞摯底態度，把自己和國家看做同一底思想；一面變成個人主義的，一面孕育世界主義的傾

向；厭煩組織的形而上學和運用悠久的思惟底哲學；一面走到神秘的直觀主義，一面開拓科學的分化底途徑。像這樣的哲學底傾向，當然不能够拿最疎於實踐底美，做關心底題目；又在豫想傾注在世界和主觀相互交涉底興味，和形上學的世界觀共休戚底美學系統，不會發生在缺乏統一和組織底要求，僅傾注在部分的興味底時代；也是自然之數。所以斯多噶學派 (Stoic) 和伊璧鳩魯學派 (Epicurean)，關於美學底進步差不多都沒有；把宇宙底完全看做可以模做底斯多噶派；僅到實踐的工夫爲止。沒有甚麼顯著的美學思想底伊璧鳩魯派，也到在他底快樂論的傾向裏，微微的豫想後世底感覺論爲止。把美術比配做烹飪術，是兩派所共通，可以想見他們美學思想底程度。僅是在前一派底克利西帕士 (Chrysippos)，後一派底留克黎遏 (Lucretius) 等，有和自然美底問題接觸底地方，可以注目而已。雖然，這個時代，準備近世的思索底許多新術語新概念，在渾沌之間發他底萌芽；雖然缺乏組織的大才，卻暗中把思索底方向如何轉化表出；

在藝術，也是近代的徵候，漸漸的開始顯現底時代；像對於自然和戀愛底情感的傾倒，現到牧歌當中；像悲劇和喜劇底境界線逐漸混亂，喜劇增加眞實和教訓底分子；像雕刻裏底羅度斯(Rhodos)派（有名的納我康(Laocoon)羣像是這一派所作）等，至於喜歡把恐怖殘酷表出；都是把美意識底變化表出來底。而且這種變化，自然波及到美的自覺上，個別的美學別的藝術觀發生，是理之當然。他底方向，逐漸離遠古代底美學說，和近代底接近。就是一面把純美以外底美和醜加以考察，次第把美底範圍擴張；一面在模倣以外，承認空想或者理想底力量，企圖把美同藝術從根本上解釋。在第一個方面，希塞洛(Cicero)承認美有婉柔和威嚴兩種，拿他配女性和男性；注目到離開藝術底種類——例如喜劇和悲劇，畢竟還有美底種類；『崇高論』底著者，對於一直到十七八世紀底末年，和美對立底範疇，就是一般學者所集注底崇高，已經開始美學的考察；『英雄傳』底著者，對於醜底藝術的價值，更加力說亞里士多德底說法——就是所謂破表

現在藝術底翻，由催促再認作用底活動，拿快感給人底說法；反對伊壁鳩魯派等底快樂論。在第二個方面，希塞洛等重視空想底作用和作者心裏底理想『亞頗羅尼（Apollonios）傳』底著者，明說和模倣對立底空想作用，有如何重要的價值和意義。

新柏拉圖派底首領普羅丁拉（Plotinos），是古代美學底殿將，而且是替新美學開路底；在他底美學說裏，可以窺見亞里士多德以後，五世紀間，暗中底進步。依普羅丁拉，美底根原，在「一」或者「太極」和「理」；所以他本質上是超感覺的，不以感覺的性質爲必要；雖然，物質也在分有「理」底面影之處，獲得他底美。美，在形式；雖然，他所謂形式，意思不是感覺的要素結合底形式，是「理」那個東西底姿態。所以美不但住在單純的對向（希臘美學思想底正統所謂「多樣底統一」）裏，又在單純的光色等類裏；對向所以成爲美，也不但因爲他是抽象的形式；而且因爲有在他上面遊戲底光和力。又藝術不但是自然底模倣，又還直模倣自然那個東西底根源，就是所謂

「理」；不但創造自然以外底東西，又彌補自然底缺陷，貫通宇宙底美底，是神底面影，磅礴藝術當中底，是作家底精神。鑑賞，在這個生命和鑑賞者底靈魂，相互牽引；在和這個精神合一底恍惚。醜，僅在可以得着形式，還沒有得着他底，又不能夠得着底。總之：還不免是抽象的，然而他底美論，離開形式論，趨向內容論；關於藝術，離遠模倣說，重視作者底空想作用；美的態度底獨立，醜底意義，也是他所注意底地方。

第七章　中世底美學

依普通底見解，中世，是不毛底時代，藝術底花不開，哲學底果子不結。然而人類在這個期間，十分領會靈肉分離底經驗，去準備後代底深邃的綜合。在他底深處潛着底精神，他底活力，遂行很有生氣底發育，豫告文藝復興底春天，起初原始基督教時代底繪畫歌唱等類裏，靈肉分離底悲調還少，實在可以看見藏着世界和自己融合，於是歡喜恍惚底表情；從四五世紀底光景起，中

世思想，硬把現世壓抑憧憬彼岸底光明；他底這種基調，任性的發動；四世紀格里戈爾(Gregor)同克里撒斯教(Chrysostom)底著作，是表示這種過渡底；在和自然融合底歡喜旁邊，看見快要和他別離底憂愁底影子搖動。同時畫像破壞主義(Iconoclasm)底萌芽，已經在西班牙出現。

從中世底正統思想看，可靠底，只有永恆的彼岸；像現世底美，多半不足以顧盼；自然底美，還有不喪失接近神底御手底；在弱少不完全的人們底手裏成功底藝術，卻在最劣等底地位。所以中世美學所關心底事情，比起藝術來，尤其在自然；卻是不是物的自然，是神所創造底宇宙大觀。目眩於靈底高遠底心，在物質只看見沒有能力寄寓這種高遠。因爲沒有寄寓這種高遠底能力，排斥現世美底心，就不得不變成在寄寓這種高遠底地方，承認現世美底心。中世底美學，和他底哲學一般相等，深想肯定一元，先發見二元對立底深酷的事實。

奧古斯丁(Augustinus, 354-430)，也是中世底人；相信美的本體，在超感覺的彼岸；輕蔑

在藝術裏採取美學的考察底對象，從神學上考察宇宙全體底美觀。地上底美，在星宿運行底秩序，動植物底豐富，大東西底威力，小東西底可憐，一切叫我們底思想傾向永遠的造物主底地方。醜，對於宇宙底對向，也是一種要素，是叫美浮出來底對照物；有存在在宇宙間底價值。在把美歸到所謂對向底形式的法則，雖然不離古代美學底傳統；但是在醜底解釋，比普羅丁拉又進一步。對於超感覺界底狂熱的憧憬，到第六世紀，變成畫像破壞底運動；在第八九兩世紀底東方教會，最為猖獗；他底結論，雖然是不可以崇拜畫像，然而歸到把繪畫當做言語，叫人家知道應當崇拜底東西是甚麼，却可以。把和這個同調底結論，格外弄深些，結晶中世底美學思想，做他哲學組織底一部底，是英烈基那(Erigena)。依他，先看神和神底美，其次把萬物看做神所創造底，貫通一切去讚美神底時候；一切東西，都是真正底美。離開神沈溺在感覺的愛底時候，一切底美，是虛假，是罪惡。而且前一種是用「理」去看萬物，後一種是用欲望去對於世界底。究竟分別美底真假底，

在觀者主觀底態度以不喪失和神底意志有正當的關係爲限，一切世界，都可以說是美。

亞基努(Aquinus)底美學說，以步普羅丁拉底後塵爲主，把美看做從神來底，把美感底根據，看做在知覺者和他底對象相互牽引；又把普羅丁拉底思想解淺，以爲美在對向說美和認識力底關係，豫示後來底無關心說；舉視覺(繼承普羅丁拉)和聽覺做特殊的美的感官，是他底美學說裏可以注意底地方。

總之，中世底二元論和超越的憧憬，雖然對於現世底美，不得不採取禁慾底態度；然而他底世界觀自然底傾向，在假如接觸到美學問題底範圍裏，又不能夠甘心停止在抽象的形式論。像這樣，普羅丁拉一派，把美看做理底示現，全宇宙是理底象徵，不可不以能夠在他裏頭讀和神底關係爲限，看做美底思想；貫通中世，漸漸的浸潤到美的自覺。

第八章　十七八世紀底美學

靈肉分離底苦惱，總之是把肉靈化或者把靈肉化底修練。十四五六世紀底文藝復興，畢竟可以看做關涉到一千多年像這樣的修練底成果。而且近世底美學的考察，開始在復興期底製作衝動漸漸的衰下來底時候，他底發動最初底形式，在拿古典的傳承做準據；強勉把嚴正的形式加在藝術上。英國底希德尼(Sydne) 十六世紀後半），法國底科內流 (Corneille) 十七世紀前期，）德國底賈脫舍德 (Gottsched 十八世紀前半） 等是代表這種傾向底。然而一方面這兩世紀中間古代文獻學同考古學（尤其是發見希臘盛時底遺物）底進步，次第把對於古典時代底見解弄深；同時又一方面，近代的精神，由自己獨立底考察和古典的法則底擴張，漸漸的接近，把自家特有底美的態度，弄妥當底美的自覺；從這兩方面，破毀假古典的傳承，準備十九世紀底近代的自覺。所以在這個時期，可以看見後來由康德 (Kant) 黑智兒 (Hegel) 等集大成底思想，散見在各國同各家中間；但是明快的分析和顯著的組織，還沒有出現；像波麥迦頓把美看做一

種認識，蒲亞羅(Boileau)看他做一種眞，巴爾(Barton)把詩和科學一樣看，黎德(Reid)把立諾底手續數在美當中等類和理論的態度之間，不能夠劃明晰的界線；像薩夫伯里(Shaftesburg)把美的調和底概念，逕直移到倫理的平衡底概念，科內流以爲悲劇底目的在敎訓，又列申(Lessing)以爲在道德的訓練等類；和實踐的態度底差別，曖昧不明；想把美底本質，在一種意味，移到超感覺底世界去底傾向；在薩夫伯里是「神的美」在黎得是「性情底美」也可以看見。雖然，一面像謙謨(Hume)波爾克(Burke)霍姆(Home)等，接觸假象同無關心底思想；波麥迦頓謙謨等注意到和感情底特別的關係；波爾克黎德等所謂崇高，睿納爾兹(Reynolds)所謂特性美，列申溫克爾曼(Winckelmann)等所謂表出底種別等類，接觸可以把形式論破掉底方面；霍姆指摘直接美和間接美底區別，杜播(Dubos)溫克爾曼赫爾德(Herder)等，注目藝術同美意識底歷史的發展，他底動機和方式等類，豫告後世底美學思想底地方也不少。

一　法國　科內流，想依亞里士多德底法則，誘起法國底國民劇；他底著作，有『劇詩論』『悲劇論』同『三一致論』等類。意思是以藝術底形式爲重底古典主義，到科內流之後底薄亞羅福祿特爾(Volotaire)等，變成法國美學界同批評界底潮流。薄亞羅著作底『詩論』，拿明晰做最上底原理，又以爲在描寫真底地方，藝術可以和科學是同一水準。杜播在『對於詩同繪畫底考察』裏頭，說藝術底起原，在想把精神力放在快適的活動底衝動，在這種意味不快感也有價值。杜播底這一本書，包含社會學的美學底思想，可以看做他底先驅。後來『美術原理論』底著者巴圖，說述亞里士多德一流底模倣和理想化，接觸藝術分類底問題；達浪倍爾(D'Alembert)也在百科全書底『序論』裏頭，和巴圖一樣，說藝術是模倣，却又說那個做成模倣底所以是作者空想；和藝術所給與底快感又不快感，比起現實底事物來，雖然他底程度微弱，然而在現實底場合缺之底再認快感，無論在快不快那一種場合也隨伴底緣由；最後又接觸藝術分類底問題。

二　英國　值得注目底美學說，以散見在薩夫佰里底『論集』裏的爲嚆矢。他底說法，在把美看做在把世界底神的生命表出，在把最高的美放在純粹的精神底境域；在他所謂精神底本質畢竟在形式性；和柏拉圖普羅丁拉系統底說法，沒有那裏不同；但是在他所謂最高的美，不是對於物質有敵意底宗教的形而上的超感覺界，是含在人底性情裏底倫理的性質；那個美底所在，不是像所謂全宇宙底思索的，是映在藝鍊過底眼睛當中底，藝術同自然底經驗的美；帶近世和英國底色彩。藝術底第一義，在內的調和。內的調和，又是社會的道德的生活底原理；美學和倫理學，共有同一底原理。謙謨雖然沒有表立底美學說，但是他所著作底『人性論』裏，含有重要的思想底萌芽。他以爲快感不僅是美底必然的屬性，而且是本質那個東西。所謂美，是和對象不發生甚麼實際的關係底翫賞者，想像在和他發生實際的關係底，能夠變成便宜又利用底時候生出來底快感。這種漠然的思想，含有後來無關心說假象說錯感說美的同情說底萌芽。雖然，謙謨

自己，不過到一種懷疑論就是拿這種觀察做根據指摘美底無根底爲止。到十八世紀中葉幾年之間，美學史上可以注目底著作，絡繹不絕；像霍迦士(Hogarth)底『美底分析』波爾克底『崇高和美』睿納爾茲底『美論』克姆士(Lord Kaimes)底『批評論』等類就是。霍迦士研究線條底美，以爲『美的線條』必須是彎曲底度數不過多又不過少底。在拿多樣底統一做原理底說法，霍迦士也和柏拉圖把直線圓等類看做美，以統一底要素爲主相反；置重多樣底要素。睿納爾茲，又和霍迦士重用幾何學的分析底方法相反，說天才底力量；他力說特性美，以爲美不在像美的線條底貧弱的形式當中。依他，特性美底觀念，多半被習慣底積集所支配；他是自然屢次產出底形態，因而被看做自然所傾向(目標)底類型。波爾克底美學說當中，關於美底假象性，不快的情緒底美的意義崇高同醜底解釋等類，有可以注目底思想。依他底說法，情緒縱然伴隨着像恐怖憫察等類底苦痛——不快，他底自然的活動，仍然都拿滿足給人。起在現實界底災害不幸等類，

在離開實際的關係去看他底心裏頭，也可以和對於他底藝術的表現一樣發生快感。但是伴隨着苦痛危險等觀念底崇高，和單伴隨快適的觀念底美，他底種類不同；那個基因於自己保存底動機，這個基因於人們底社會性——兩性中間底戀愛也包含崇高，在和美對立底地方，接近醜；同時在醜也接近崇高底意味，不拒否是快感底原因。依霍姆，苦痛底情緒，也由拿他做內觀底對象，變成快底原因。伴隨觀照底情緒，在和誘起意志行爲底激情有區別底地方，是無關心。美是和對象底觀念的存在（用現在底言語就是假象）相伴底靜的適意。而且那個美裏頭，有伴隨色彩形狀同他們所複合底直接美（依霍姆底用語，就是「內在美」）和要觀念做媒介底聯想美（霍姆所謂「關係美」）。霍姆，不但在這個地方，豫想費其賓底說法在把「合的美」數做「關係美」底重要的，又豫想康德。在蘇格蘭，可以注意底是黎得底論文『人心能力論』美是感情，同時又是判斷；是主觀的事實，同時又豫想客觀的性質。美的事物底性質，像安提遜（Addison）曾經說過，必

須是「新」，必須是「大」，又必須是「美」；「新」可以叫精神力底活動活潑，「大」可以把圓滿底程度表出來，去誘起人底驚嘆。這個驚嘆底對象，就是崇高；反過來，把叫愛玩底心生起底，看做美。美也豫想對於圓滿底存在底信仰，然而那個圓滿，卻不可伴隨着快活而且適意底快感；真正的崇高，是精神底崇高感覺底，不過是精神的崇高底反映和他底象徵；美，本來也是精神底性質；感覺底美，對於這個「本來美」，不過是「派生美」。

三　德國．開始把（Aesthetica）用做像現今這樣意味底，是波麥迦頓。論理學，在瓦爾富（Wolfe）派底哲學，解釋做明晰的認識底方法；波麥迦頓，拿混濁的認識底學問，就是美學，和他對立；填補他們那種組織底缺陷。依他 αἰσθητά；不是一定以感覺的爲限，在關於架空的事物底表象（空想）也適用；他底本質是直觀的；直觀的認識，雖然是混濁的，卻拿他自身底圓滿，就是「現象的圓滿」做目的。「現象的圓滿」，就是美。直觀的認識，和象徵的（論理的）認識，僅由言語去

考察相反，考察事相那個東西；所以自然和感情底關係不能不密接，却又和象徵的認識拿事物底內容做對象無關，直觀和感情，拿事物底形式做對象。因而美必須是形式的圓滿，就是多樣底統一，多樣叫精神興奮，統一給與整頓底快感。而且自然，像萊布尼說底，是可想世界當中底最完全的，所以藝術底職分，在自然底模倣；——像這樣，斯賓挪莎（Spinoza）萊布尼以來底唯理的傾向，經過波麥迦頓底美學，一直向康德；同時一方面有些批評家文學者，替美學開拓別樣底途徑。就是列申抑制要脫含德等底法蘭西的假古典的主義，回溯到亞里士多德底法則裏底精神，從事演劇論；同時反對瑞士派批評家底情感的牧歌的繪畫的傾向，指摘造形美術和文學底區別；在前一種底方面，殘留『漢堡劇』說，在後一種底方面，殘留『納賽康論』列申在戲曲論底功績，在喝破亞里士多德底三一致說（「時底一致」「場所底一致」「動作底一致」）當中，「動作底一致」所以主要；和把亞里士多德底淨我說當中「憐憫」底觀念擴張，移到「同情」底觀念。列申底

美論雖然大體是抽象的形式論；後來在造形美術事頭，也許容溫和的表出是把形式底多樣弄豐富底要素；和說自然拿一種「理想」實現自己修正自己底目標，那種「理想」僅在人們底恣態可能；又說在文學裏也可以許容做滑稽等類底一種要素，但是在造形美術，因爲他底印象生硬，破壞全體底美，所以難以許容等類；可以注意。在這些地方，可以想見列申自己所推讚底英國派美學同其時底溫克爾曼，對於他底影響。溫克爾曼底『古代造形美術史』，在美底具象的領得，比列申進一步；又在引進歷史的精神底地方，對於德國美學（同哲學）有很大的貢獻。經過列申底『人類底教育』赫爾德底『希伯來詩底精神』同『歷史哲學所感』等類，結晶在解蘇（Schelling）黑智兒等底大思想當中，同時是現代社會的美學底先蹤。赫爾德又重視感情和表出，關於他底內容美學，也有注目底價值。

第九章　康德底美學

康德底美學，不是十八世紀德國美學當中底兩種潮流，就是波麥迦頓等底抽象的哲學的傾向，和溫克爾曼列申赫爾德等底具象的歷史的精神，所綜合；實在和他底哲學一般相等，是德國派底唯理論（以波麥迦頓爲主）和英國派底感覺論（巴克底影響尤其顯著）所綜合。所以他在美學史上底地位，是抽象的哲學的美學當中兩種傾向底綜合；至於這個抽象的哲學的傾向和具象的歷史的精神底綜合，又不可不等後來底解霖黑智兒等。在這種意味，康德是和列申溫克爾曼等同一個時代底，不是他底後繼者，也不是他底完成者。他底美學上底論文『關於美和崇高底感情底觀察』，是比列申底『納莪康論』溫克爾曼底『古代造形美術史』在前底著作；到他底美學上底主著『判斷力批判』，仍然依這種區別，可以推知他在美學史上底地位。然而他底美學思想，替十九世紀美學底正統所謂理想論，準備充分底素地；又形成他底傍系，所謂感情美學同形式論底源泉；所以在近世的組織的美學裏，有開祖底榮譽。

康德底『判斷力批判』拿調和他在『純粹理性批判』和『實踐理性批判』所被別底自然界和可想界（悟性底世界和實踐理性又意志底世界）做目的。意志，到自然界裏，尋求他實現底地方；所以他是架在可想界和自然界中間底最初的橋梁。雖然，在這個場合，因爲不是自然當中，含有可以許意志實現底必然的性質；所以兩種之間，單到外的關係爲止。到在現象（自然）當中，發現深邃的實在底作用；相信本體的自由，實現在現象的必然當中底可能；兩界底調和，纔完成。起先，康德把個別的經驗攝在悟性底範疇下面底作用，叫做判斷；然而在和這個別樣底意味，把特殊攝在普遍下面，換句話說：就是把一切自然看做歸向一個統一一個目的底系統底能力，也可以叫做判斷力。在這種意味，判斷力，在合的性底概念，足以做自然界和可想界悟性和理性必然和自由底調和者。而且判斷力，可以分他做美的判斷力同意匠的判斷力兩種——依上面底敍述，足以看見康德底美學，如何豫想後來底理想論。雖然，依康德，力圖客觀的在自然當中認知

這種合的性底效果（就有限的知力）很可疑；縱然他底效果多，他也是意匠的判斷底；美的判斷（趣味判斷）底特性，卻在他是主觀的；換句話說，就是催促我們底心的能力（感性和悟性感性同悟性和理性）從事調和的活動底地方；在不和對象底觀念（因而目的底概念）結合底無意識的合的性。因而對於科學拿認識底能力做根據；道義拿意志底能力做根據；美的判斷，特別拿感情底能力做根據；而且和意匠的判斷，同對象底觀念結合，相反；美的判斷，光由直接底形式，動我們底快感。所以康德底美學說，不光是他底表面上，是形式論底代表的組織；在承認和感情底特殊的關係，是美的判斷成立底根據；又是感情美學底先蹤。然而拿可想界和現象界底調和做題目出發底康德美學，在他底根底，不得沒有理想論底傾向。這種傾向底鋒芒，到他底崇高論，藝術論，逐漸的銳利；為了至於到達高等藝術不可不把道義的觀念（可想世界底觀念）表出底結論。這種思想，在康德底組織，是破綻；然而這種破綻，同時決定康德在美學史上底地位。

在把美的態度（所謂美的判斷）底性質弄明白，去把和別的態度底區別詳密的劃開底地方；康德又是集成從前底思想替新美學開路底。依康德底用語，把上來底敍述綜合起來，就是（一）他底性質上，趣味判斷，不是判斷對象和對象，有如何底關係，是判斷對象和我們快不快底感情，有如何底關係；而他帶來底快感，又斷絕一切關心。在第一個地方，和認識有區別；在第二個地方，和官能同德義的快感有區別。（二）他底分量上，美的判斷，是普遍的；在這個地方，又和個人的官快有區別。（三）和目的底關係上，他底合的性，不和目的底概念結合；因而對象光是在主觀的形式的方面，和目的相合。在第一個地方，可見圓滿和美，有性質上底差異；在第二個地方，美和官快又纖美有區別。（四）他底樣式上，從對象來底快感，是必然的。然而在他底必然性，是主觀的，又和理論的同實踐的態度底必然性不同——除掉像上面底各種性質當中和理想論形式論感情美學等類底關係，還有可以注意底，是他底無關心說。這種說法，在和假象論連絡底地方，是

在後來底美學尤其被重視底。

第十章 康德以後底哲學的美學

康德底哲學，不能夠肯定理(意志本體)在自然界示現，所以感覺界和可想界(觀念界)底調和，在感情也只能夠看見主觀的成立。雖然，把康德底美學裏頭包含底傾向放開，叫他到他所想到底地方；那個時候，他底歸着點，自然就是這兩樣世界底歸一；因而感性和理性調和底美，也不單跼蹐在主觀底範圍；至於在客觀的世界秩序上，占有他底根據。像這樣，康德底形式論，轉一步，變成解黙智兒等底理想論。而且把這樣客觀的形而上學的傾向養成又促進底主要的動力，是繼承溫克爾曼等之後底歷史的精神；藝術底發展史的研究，叫人自然相信理在他裏頭底客觀的示現，用他去補康德底認識論的分析的思索法。最初在這個方向，修正康德美學底；是西略爾 (Schiller) 他底假象論，游戲衝動論等類，都可以看見用人性論的歷史的見地補康德說

法。他底古代近世對照論，預告解霖黑智兒等底說法。其次，哥德(Goethe)在他特性美底說法，着重把在自然界成形底原理所謂特性表出，然而到後來，又把藝術底目的，就是所謂特性，和他底結果所生底美，相互融合看做理想的。西路爾美學上底論文，有『優美和威嚴』『崇高論』『美育論』『素樸的詩和感情的詩』；哥德，有『德國建築』同『聚集者和他底朋友』等類，可以注意。後來不久就變成浪漫主義底時代，施來哲(Schlegel)兄弟，蔣保爾(Jean Paul)羅威尼(Novalis)等，在着重表出，力說藝術底象徵的性質，都一致。這些美學思想底發展，結晶成解霖黑智兒等底組織的美學。結晶在康德底抽象的理論，和發端在啓蒙時代底歷史的精神，到這裏，於是綜合起來。而且美學從形式論移到理想論，同時他底重要的問題，移到表出底種類；換句話說，就是美底變形和醜底問題；又歷史的精神底結果，發現做兩種研究，就是關係美意識發展底階段，和把他投影在同時的關係底藝術樣式。

像這樣，康德以後底哲學的美學，經過哥德西略爾同浪漫主義批評家底各種思想，於是進到他底組織時代；然而他底主潮所謂理想論當中，有具象的理想論和抽象的理想論兩種，前一種要求美底成立，拿感覺的性質做必然的條件；後一種把根本底美，放在超感覺底境域。理想論之外，有僅以感情的內容爲必要底感情美學；把這兩種合起來，叫他做內容美學；和主張美底本質在形式底形式論對立；形式論裏頭，也有兩種；一種是抽象的形式論，單主張無內容底形式；一種是具象的形式論，把表出內容底形式看做本質。現在把康德以後底哲學的美學所有底傾向，列一個表在下面：

內容美學
- 1. 理想論
  - a. 抽象的理想論
  - b. 具象的理想論
- 2. 感情美學

形式論
1. 抽象的形式論
2. 具象的形式論

第十一章 最近底美學(一)科學的(經驗的)美學

從這裏所敍述底，是從十九世紀底末葉起到二十世紀還繼續發展底新美學；就是拿費其賚底『實驗美學』同『美學入門』等類做先驅，支配最近美學底經驗的美學。

黑智兒以後底理想論，僅向組織底煩瑣和思索底空遠奔馳；至於美的經驗底中核，卻反把他放走。費其賚不滿意這種美學研究，於是拿美的經驗做直接底出發點，創始向上的美學。依他，從來底美學，從原理起頭，演繹到經驗的事實；是向下的美學。反過來，向上的美學，從經驗的事實出發，由概念底洗煉和確實的方法，去到達一般的法則。就是在美的事實那個東西當中，尋求出發點；拿經驗做基礎，拿(一)明確的決定表現美的事實底概念，(二)確立支配這種美的事實底

法則;做職分。這兩種美學都可能,不過向上向下方向上有差別,至於他們底領域,卻是一樣。不過向下的美學,不拿向上的美學做準備,不能夠得確實的地盤;所以費其賚在『美學入門』當中創設向上的美學。

一方面屬於理想論系統底美學者,也次第帶經驗的心理學的傾向。把這種過渡底局面,經驗在一個人身上底,是弗銳德尼費詩(Friedrich Theodor Vischer)。他所著作底『美學』和『論集』等類,把他底思想如何變遷的痕跡顯出來。他底美學說,在大體不能夠脫離黑智兒一派底形而上學的汎神論的傾向,一方面又富於豐富而且中肯綮底心理的洞察。哲學的美學底殿將哈脫門(Eduard von Hartmann),也可以看做表示這種過渡底。他底『美學』底第二卷『美底哲學』,就是他底例證。最近美學大家伏爾克脫(Volkelt),也是養育在哲學的美學底教養當中,進到心理學的美學底一個例子。栗泊士(Lepps)也不妨看做屬於這個系統底美學者。

像這樣，康德以後底哲學的美學，無論是形式論底系統，是理想論底系統；都帶經驗的傾向。而且他底主眼，在對於美的事實，從事心理學的解釋。然而最近美學底經驗的傾向，另外又經由別的路徑現在別的方面，企圖從社會學或者生物學底方面，說明美同藝術。十九世紀底初葉，德國底建築家蓓爾桑（Gottfried Semper），從事藝術樣式底研究，替社會學的（或者客觀的）美學開路。就是蓓爾桑比較各時代各民族底藝術品，企圖依利用底目的（實用或者宗教的社會的象徵的意義）材料同材料使用底方法，風土同人文底影響，作者底個性等類；去說明他。繼承這個系統，企圖把美意識同藝術，依他底發生進化和境遇去說明他的美學者，也不少。像十九世紀後半期底格優遙(Guyaw)力說藝術底社會性。從進化論底見地，說明美學底，有斯賓塞(Spencer)又格羅綏(Ernst Grosse)同赫爾恩（Hirn）等從事藝術起源底比較人種學的研究。對於社會學的美學，都很有貢獻。

總之，最近底美學，多半帶所謂經驗的底特色。而且由各自不同底歷史，生出主觀的心理學的美學和客觀的社會學的美學兩派來。由各方面逼迫美的事實底全局面，尋求他底解釋。問題底範圍越過越廣闊，解釋底方法也越過越多。像心理學的美學當中有從美意識底情意方面立論底。有從美意識底知的方面立論底。社會學的美學當中，有就一般社會學的美學從事研究底，有就藝術底起原，藝術底作用，藝術底發展等類從事研究底。現在把當中頂重要的說一點

第十二章　科學的美學（一）心理學的美學

心理學的美學底問題，第一，是美的翫賞底心理；第二，是藝術製作底心理；第三，是關於所謂藝術品底客觀的存在，就是栗泊士所謂「應用心理學」底藝術論。處理這些問題底方法，在心理學的美學底內部，又有種種底差別。（一）純心理學的方法，從美的經驗底內省出發；像德國底栗泊士，伏爾克脫以及紀倍克(Siebeck)格羅斯(Groos)維塔色克（Witasek）等，英國底馬夏爾

(Marshall)意國底普鋭那(Porena)克盧棄(Croce)等。(二)從生理的心理學底立脚地採取實驗美學底方法有克優爾皤(Külpe)勒孟(Lehmann)靡伊門(Meumann)塞加爾(Segal)等，(三)生理學的美學底主張者，想把各個人底美的經驗那個東西還元到生理學的事實當中又有兩派，一派從進化論的生物學的立脚地像阿楞(Grant Allen)等；一派從純生理學的立脚地，像赫爾斯(Georg Herth)等就是。

關於美的態度底性質，最近的美學大體繼承前代的遺產，不外乎三種概念。第一是錯感底概念，以南骸(Lange)在他底著作『藝術底本質』當中所主張底爲主他所繼承底，是假象底概念；就是從康德起經過西駱爾黑智兒克爾希孟(Kirchmann)哈脫門等彫琢底。第二是靜觀底概念，也發源於康德，經過叔本華紀倍克等到溫德(Wundt)。第三是感情移入底概念，經過從赫爾德到羅威尼等底浪漫派美學和弗銳德尼費詩羅采(Lotze)紀倍克羅伯費詩(Robert

Vischer）等；由栗泊士伏爾克脫等蔚成。最近心理學的美學底主潮，尤其是感情移入底美學。從這個立脚地出發，自然也會接觸其餘的兩種概念，所以現在把感情移入底美學說一點。

費其賓在他底『美學入門』當中，設立許多原理，也特別着重『聯想底原理』。依他，美的印象，所以能夠惹起我們底美感，有兩種要素：第一感覺的要素，是外部的客觀的直接的；第二精神的要素，是聯想這個外部的印象間接進來底。美底內容，完全是從這方面來底；『美學底一半，確實懸在這個原理上』。費其賓之後，克優爾倍等，想依費其賓底途徑，去把隨伴美的印象底聯想作用所具有底性質闡明。然而假如不是把聯想解釋做依表象必然底性質去融合底意思，却解釋做外的偶然的在許多表象中間流行底隨伴聯想作用，就不夠說明美的對象底感覺的存在和精神的內容中間流行底密接的融合。縱然聯想不僅是在表象和表象之間流行，無論在甚麼意識內容也能夠。然而假如他底概念當中，包含意識內容底先後又併立底意思，排除相卽底意思；

聯想就不是能夠把我們美的經驗底事實通說完底概念。連意識內容相互底必然的相卽融合，也包含在聯想底概念當中；我們底美的經驗，才能夠由聯想底概念去說明。感覺的對象和精神的內容底像這樣的融合，就是感情移入。

意志感情，是我們底事實。大理石像，固然沒有生命。然而我們底美的態度，（第一）把我們底生命，移入大理石像；於是（第二）大理石像，自然似乎具足所附與底生命，從外面對着我們。我們所附與底生命，和大理石像，成爲直覺的一體。享受客觀的存在底威嚴。從這個階級看，我們底美的態度，像格羅斯所命名，是依對象去經驗；和對象一同經驗底態度。簡約說，就是追感又共感底態度。像這樣，於是感情移入底說法和錯感同靜觀底概念接觸。把我們所附與對象底生命，看做從外面吹來底東西，捨棄其餘主我的活動，去沒入對象；是一種靜觀。覺得沒有生命底，有生命；把自己底生命移入，看做有客觀的存在；是錯感。但是叫他做錯感，攙雜着認識論的見解。從美的態

度底極致說，有儼然的實在；所以像栗泊士叫他做美的實在，也許比伏爾克脫叫他做錯感，尤其適當。

又用感情移入這個術語底時候，對於他裏頭所謂感情，要下註解：(一)這裏所謂感情，連一切主觀的活動，和他所必要底表象；也包含。簡約說，就是生命，是內部的生活一切。(二)這裏所謂感情，僅是解釋做我們放在對象裏頭，而且對象那個東西本來具足底感情。伏爾克脫，把他區別做對象那個東西具有底對象感情，和對象鑑賞底結果，獨立生起在我們主觀裏底狀態感情。又由和對象底生命同感，由對象和主觀交涉；生出來底同應感情。狀態感情和同應感情，不在感情移入之內。所移入底感情，光是對象感情。讀悲劇看破現世，對於悲劇底主人，灑一把同情底眼淚；是感情移入底結果，不是感情移入那個東西。本來底感情移入，僅是讀悲劇底時候，和他裏面底人物同喜同悲。(三)像這樣同喜同悲底感情，是現實底感情，還是感情底再生，還是感情底表象

呢？關於這個地方，伏爾克脫底思想，不明瞭。依栗泊士，是現實底感情。摩伊門從現代心理學底立脚地，對於這個問題，下明潔的解決。依他，像所謂感情底表象，不能够存在；被表象底感情（就是變成表象內容底感情）是已經化成木頭底纖。所謂再生感情，不是把他表象；和感情底再生相伴底表象，不過是把隨伴感情底周圍的事情，加以記憶。感情要想成爲再生底感情，必須從新在我們底胸中復活。

像這樣的感情移入，流行於日常生活一般。了解別人底感情，都由感情移入底途徑。美的感情移入，和在日常生活底感情移入；所不同底，不過是感情移入，沒有間斷，完全的流行底地方。在日常生活，我們底感情移入從來多半被對於他底對象（例如一個朋友）漸次得來底知識所妨礙，不能够直接又眞實。實踐上認識上底動機混入，最妨礙感情移入底純一。然而在美的感情移入，我們把內生活直接又眞實移到對象當中，不許甚麼妨害的要素竄入我們底感情移入，直到

對象底微細的局部，也完全的流行。我們對於大理石像底時候，沒有甚麼恩哪怨哪先入爲主底成見，妨害我們底專心。大理石像底手足肢體，在我們觀照底眼睛前面生命底活躍，在現實底人物以上。

以上略述感情移入說底一般，至於他底分類，他和運動感覺底關係，他在藝術論上底應用；姑且不詳細說。感情移入說底中堅栗泊士伏爾克脫等之外，格羅斯底『內的模倣說』也可以數在裏頭。反對感情移入底說法當中，有維塔色克底『美學』和普錫拉底『美是甚麼』等類，却還不至於震盪感情移入美學底基礎。

第十三章　科學的美學(二)社會學的美學

社會學的美學所以發生，前面會經說過一點；就是一班學者從事關於各種藝術底研究，不期而然的，接觸藝術底社會學的方面；又從事關於天才同製作底研究，不期而然的，和生物學生

理學病理學同社會學攙觸。因而這些美學，自然有離開純心理學的美學底方面。這種分離卻以發生，是學者不滿足把美的態度，從內部敍述；想把他底根據衝動底慾望。而企圖把美的態度底純心理學的事實。歸到生物學生理學又社會學上底原理去說明；畢竟是離遠從內面主觀的說明底態度，移到想從外面客觀的說明底態度。但是以說明底主題在各個人底美意識爲限，就是生物學的生理學的美學，也不妨看他做心理學的美學底一個分枝。又有一種藝術論，直接拿對象底性質，做興味底中心；也以把他歸到一般心理學上底原理去說明爲限，不失爲心理學底一種應用。不過到美學底客觀的傾向，把美的事實看做一種社會現象，於是到達和心理學的美學領域不同底社會學的美學。

製作底問題各種藝術底問題，有和社會學的美學接觸底一面，已經說過他。把製作者底個性加以陶冶底勢力裏頭，有社會人文底歷史和環境底感化；藝術製作底動機裏頭，有拿人和人

底關係做目的底社會的動機。因而支配藝術底起原作用同發展底大勢力，是社會。社會學的美學，想從這個方面解釋美的事實。像這樣於是社會學的美學底問題，在大體歸到（一）藝術底起原，（二）藝術底作用，（三）藝術底發展三種。這些問題，是最近美學底新局面當中關於一般底社會學的美學，格傻遙等，尤其富於創見；關於藝術起原底問題，格羅綏赫爾恩等有精緻的研究。

格傻遙採用社會學的方法，去解釋藝術對於社會底意義如何，可以說得是「純粹社會學的美學。」他力說藝術底社會性，因而從社會學的見地，主張社會的藝術；以為藝術底根柢，在叫個人對於集合生活，發生調和和融合底感情。藝術底究竟，也和道德底究竟一樣，是企圖牽引個體的生命和全體的生命合致底。這個，依美感底漸次發達，社會的方面也越發擴大。最高等的美感原理，斷不是屬於個人的，確實在社會的結合性和普遍性。所以藝術可以說是無論是從自然的存在超越的存在或者假構的存在，借感情去把社會性擴大底一回事。藝術底最高目的，就在

生起具有社會的特質底美感。

格羅綏和赫爾恩，從事藝術起原底比較人種學的研究，把文化最低底民族所有底藝術，看做「原始藝術」應用人類學等方法，去解釋藝術底起原如何；可以說得是「比較人類學的美學。」格羅綏把藝術底起原，分做動靜兩方面。靜的藝術，不是獨立的，是一種裝飾品；最初在身體上，其次在用具上；再由這種動機擴大，就脫離羈絆底範圍，發生自由藝術，就是雕塑和繪圖。由靜的藝術過渡到動的藝術，是跳舞。在原始民族時代，跳舞底關係，比較開化民族，重大得多。但是最初底跳舞，必定隨伴着聲調和拍子，由此漸次變成詩歌和音樂；就是所謂動的藝術，然而從發生底動機上說，都含着生存競爭底實際目的。所以原始民族底藝術，是社會的；開化民族底藝術，是個人的。原始民族底社會的發達，對於開化民族底個人的發達，正是一種過程，那個原始藝術，在這種意味上，自然也是文化藝術底基礎。赫爾恩以為從前底哲學的研究所謂一般的原理，固然和野

變人種底藝術活動的事實，有許多矛盾。而且藝術底分化，逐漸趨發細密；也顯然難以概括在一定的法則下面。所以美學要用歷史的考究，去決定藝術底製作和享樂，對於個人和社會生活上其餘的要素，有如何的關係。一切原始藝術，都有目的，都含着實際的功利的意義，因此，藝術底起源，可以歸納成傳達知識保留記憶戀愛勞動戰爭魔術幾大類。

第十四章　最近底美學(二)哲學的(思辨的)美學

美學底終局；不進到形而上學，不能夠滿足我們人底知的要求。和別的精神科學，差不多一樣。到人生觀上世界觀上，美占如何的地位，有如何的本質和價值底問題，就不能不在哲學的美學裏頭尋求他底解釋。伏爾克脫說，不可以沒有形而上美學底一章，做美學底終局，是穩當的見解；然而形而上美學，不豫想一定的哲學系統就不能夠成立；所以他底方法自然是思辨的。在這種意味，思辨的美學，不單是過去底問題，又是將來底問題。而且僅把他做歷史上底問題看，思辨的

態度底秘奧潛藏着心理的洞察底靈活，也斷不可以無視。

在最近哲學的美學底方面，德國底西南學派，就中，尤其是文特爾彭（Windelbend），在大體，繼承康德底精神。從這種立脚地，論藝術同美底本質。先說美和藝術底特徵，在甚麼地方；說他和實際生活又道德生活不一樣，是把現實以上底一種理想的超自然的尊崇的價值表出來底。實際生活和道德，不過單支派現實底不完全的價值；美和藝術，有能够把不能够在現實生活發見底超經驗的尊崇的價值表出來底特權。藝術底這種超自然性，根原藝術那個東西底本質。像康德曾經顯然說明過，美和藝術，不是被實際的欲望和興味所陳訴底；實在却是離開這種興味和欲望，去到人生裏嘗試普遍的必然的精神底所以現實以上底超自然性，是他底特徵。實際的或者道德的欲望，他縱然如何高上；然而常時是現實的，是人性的，到底不能够到達他以上。反過來，藝術和美，常時顯示普遍的人性的以上底超自然的意味；所以從這個地方說，他可以說是同

學術和眞一樣，具有比實際又道德更高底價值。黑智兒把藝術宗教同哲學，看做絕對精神底顯現；斷不是偶然。藝術底本領，在這樣；藝術底價值，也在這裏。

像認識作用同道德生活，具有先驗的普遍的規範一樣，藝術生活，也具有先驗的普遍的規範。人類底趣味和美底批判，都是個人的，他裏頭似乎甚麽規律也沒有；然而加一層徹底的考察，就不會不發見他裏頭也具有一定普遍的規律。這個康德曾經也說過，所謂優美哪壯美哪節奏哪諧和哪，斷不是亂雜不規律的；不可不解釋做貫通一切時代和一切場所，具有普遍妥當的價值，底原理。因而美底判斷，不是像普通所思惟，完全是個人的又主觀的；在他底根本也不可不說是先驗的又普遍的。

像這樣美，是在具體的有限物裏，顯示超自然的無限底。在個性裏，顯示普遍性同通性底，是術藝。不能够發揮這種本領底藝術，在嚴格的意味，不是眞藝術。

文特爾彭，關於美和藝術底思想，大體像以上；文特爾彭和李嘉得（Rickert），都把藝術活動鄭重的看做直觀的瞑想的，避免從感情上從快樂論上解釋他。哲學的美學底特徵，就在這裏。

最近底美學者，大多數把美學解釋做記述說明底學問，以爲記述美的事實，而且把支配他底法則發現，是美學底職分。站在文特爾彭哲學底影響下面，從經驗的方法接續到思辨的方法，去解釋美底價值，把美學看做立規範布命令底學問底；是柯亨（Cohen）底『一般美學』和伏爾克脫底美學說等類。柯亨底美學，所謂純粹感情底美學，以爲和純粹思惟，產出實在和認識底法則；純粹意志，產出道德法和行爲一樣；純粹感情，也是依內在的先驗的法則，去從事普遍的美的判斷，和創造美同藝術底根本活動。他在說明純粹感情之前，先陳述關於一般意識底成立，以爲依普通底想法，意識成立最初底現象，是智的感覺；而後感情接着他現出來。雖然這種想法，是錯的。在感覺發生底時候，我們底意識裏，先不可以沒有一種本源作用，就是能够反應外來的印象

底傾向。(就是意識底本能的又無意識的傾向)或者像這樣的本源作用，簡直就是意識發現最初底形式。而且像這樣的本源作用，是感受那個東西，所以意識底根本活動又本源形式，不外乎這個感情。因此，感情是全意識底本源，又是中樞；意識活動，不可不解釋做先用感情開始底。

他又把意識底根本活動，卽所謂感情說明像下面。就是意識活動，是自發的活動；所以運動(從中心向外面種種意味底運動)，就是意識活動底根本事實。所謂感受，意思是從內向外底運動生起。再簡單些說，感情，是運動；又運動，是感情。詠歌言語跳舞繪畫，——這些，都是內的感情底發現；內的感情，產出所有種類底運動。各種運動當中，節奏，是最根本的；例如對稱哪比例哪，實在不過是節奏運動底特殊的應用。像這樣，美同藝術底根本，是表現的運動；而且表現的運動，是內的感情所產生；所以美同藝術。和感情有最親密的關係，更外不能夠疑惑。就是美同藝術，是感情所產生；感情是藝術發生底根源。

不過感受還不是在嚴密的意味底純粹感情。依柯亨，感情是意識最初底形式；所以感情發動，於是意識的實在，才從意識的發現出來，感受，是一切感情底基礎；所以所謂純粹感情，不外乎拿這種感情生活做基礎，在他底上面本然的發達底更複雜的感情。單是快感和不快感，屬於無內容的意識的底階段，他被拿進感情當中，由感情給與內容，才變成有意識的內容底感情。而且純粹感情，是在這種感情當中必然的發達底特殊的感情；所以這種純粹感情，具有如何的本質；這個地方，不可不尤其弄明白。

柏拉圖曾經主張把戀愛解做求美造美底心；柯亨復活柏拉圖底這種精神，主張純粹感情底本體——至少也是純粹感情底精髓，不外乎戀愛或者愛。例如古代希臘藝術，可以觀察出都是拿這個愛做動機流出底。一概叫做戀愛，從親子兄弟底愛，經過兩性底戀愛，再到更高的精神的戀愛；他底種類，很為複雜；然而格別拿兩性底戀愛做中心，在他底上面發達底更廣而且更高

的人性愛，尤其是古代希臘藝術底根本動機。又美又高貴底神們——像綺羅美一樣底理想輝曜底美的神們，都是從被醇化過底戀愛底心產生底。典麗矞皇底阿波羅(Apollo)神，大概是代表他底。狄阿尼索斯(Dionysos)神，就是戀底神又性底神。此外還有美麗的阿弗羅狄特(Aphrodite)女神，清潔的阿爾特密斯(Artemis)女神等；假如從希臘藝術把這些美的神們拿掉，後頭就甚麼神們和藝術也不殘留。

從學理上考察，這個事情也明白。拿兩性底戀愛做基礎底感情，他採取自然底途徑去發達，隨了就醇化成最廣的人性愛——愛人性底心。最廣的人性愛——戀慕高貴的人性底心——追求美的人性不停止底心——他是產出一切真藝術底根本活動；從所有底方面考察，到底是不可疑底事實。追求美的人性底心強盛底緣故，所以我們或者創造美或者賞翫他。這個感情這個心，假如沒有；我們就沒有創造美又賞翫他底理由。創造也可以看做人性愛底必然的活動。一

切底美和藝術，如何是人性愛底產物又結晶；徵察所有高級藝術底內容，自然就明白。真可以說是高級藝術底，不是或者把人性愛加高或者把他弄深底，究竟有沒有呢，不是在一種意味刺戟人性愛又把他深刻化理想化底高級藝術，存在不存在呢。

人性愛底感情，如何是產出美和藝術底動力；像前段已經說過，感情底特質，是想從內面向外面發動底運動。就是表現的運動，是感情底特質。而且人性愛底感情，是人性裏頭普遍而且必然的感情，所以這個感情，一樣想採取表現的運動現到外面，是自然底順序。就是人性愛底表現的運動，是一切底美同藝術所以產生底根據。然而這個人性愛表現底方法和技巧，也有無數優劣底階段；所以只有天才，是得天獨厚底藝術家。換句話說，就是創造人性愛底藝術底，是天才；只有天才，能夠從藝術上表現人性愛。關於藝術底一切規律和法則，畢竟是天才所給與底規律和法則；從這個地方看，天才可以說是藝術上底立法者。

他主張研究底理論順序上，先要研究關於美底經驗事實；又主張美學研究結果底法則，當然帶規範的性質。這個裏面雖然含着些矛盾，却正是接續經驗和思辨兩方面當然底結果。至於純粹從思辨的目的觀的見地立論底，就要推克優思（Kühn）。